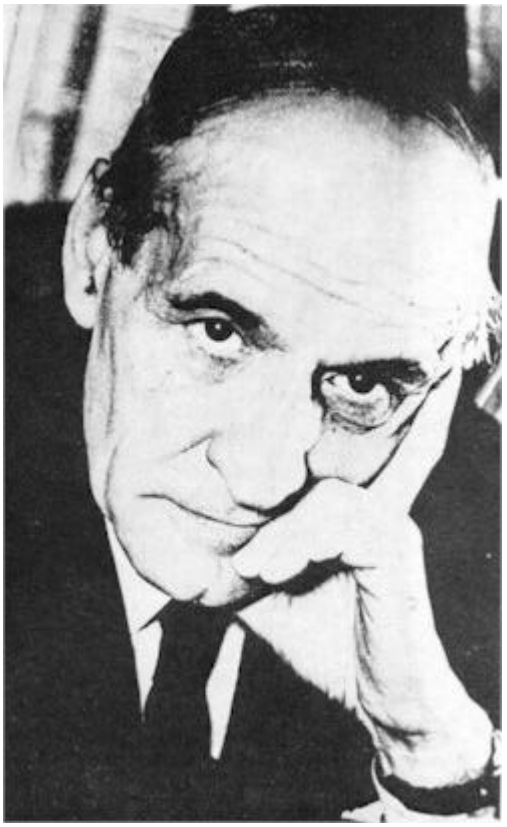
José Ortega y Gasset



Arte di questo mondo e dell’altro

ousia

VISIT…

1. Io sono un uomo spagnolo, cioè un uomo senza immaginazione. Non arrabbiatevi, non chiamatemi antipatrioti. Tutti ne convengono. L'arte spagnola, dice Alcántara, dice Cossío, è realista. Il pensiero spagnolo, dice Menéndez Pelayo, dice Unamuno, è realista. La poesia spagnola, l'epica autoctona, dice Menéndez Pidal, si attiene più di ogni altra alla realtà storica. I pensatori politici spagnoli, secondo Costa, furono realisti. Che farò io, discepolo di tali egregi compatrioti, se non tracciare una linea e tirare una somma? Io sono un uomo spagnolo, che ama le cose nella loro purezza naturale, che preferisce riceverle tali e quali sono, con chiarezza, stagliate nel mezzogiorno, senza che si confondano le une con le altre, senza che io metta nulla su di loro; sono un uomo che vuole anzitutto vedere e toccare le cose e che non si compiace d'immaginarsele: sono un uomo senza immaginazione. E il peggio è che l'altro giorno sono entrato in una cattedrale gotica... Io non sapevo che dentro una cettedrale gotica abita sempre un turbine; il fatto è che, appena messo il piede all'interno, sono stato strappato dalla mia stessa pesantezza sulla terra -questa buona terra dove tutto è fermo e chiaro e si possono palpare le cose e si vede dove cominciano e dove finiscono. All'improvviso, da mille luoghi, da mille angoli scuri, dai confusi vetri dei finestroni, dai capitelli, dalle chiavi di volta lontane, dagli spigoli interminabili, mi piombarono addosso miriadi di esseri fantastici, come animali immaginari ed eccessivi, grifi, doccioni, cani mostruosi, uccelli triangolari; altri, figure inorganiche, ma che nelle loro accentuate contorsioni, nella loro figura zigzagante, verrebbero presi per animali incipienti. E tutto questo venne su di me rapidissimamente, come se, avendo saputo che io stavo per entrare in quell'istante di quel pomeriggio, ogni cosa si fosse messa ad aspettarmi nel suo cantuccio o nel suo angolo, l'occhio vigile, il collo allungato, i muscoli tesi, pronti per il salto nel vuoto. Posso dare un dettaglio in più, comune a quell'algarabia, a quel pandemonium mobilitato, a quell'irrealtà semovente e aggressiva; ogni cosa, infatti, arrivava fino a me in una corsa aerea ardita, ansante, perentoria, come per darmi notizia con frasi veloci, spezzate, affannose, di non so quale terribile avvenimento incommensurabile, unico, decisivo, appena accaduto lassù in alto. E immediatamente, con la stessa rapidità, quasi avesse compiuto la sua missione, spariva, forse ritornava al suo covile, al suo trespolo, al suo cantuccio ogni bestia inverosimile, ogni impossibile uccellaccio, ogni spigolosa linea vivente. Tutto avaniva come se avesse esaurito la sua vita in un atto unico.

Uomo senza immaginazione, a cui non piace trattare con creature di una condizione equivoca, instabile e vertiginosa, ebbi un movimento istintivo, tornai sui miei passi, chiusi la porta dietro di me e di nuovo mi ritrovai seduto fuori, guardando la terra, la doce terra quieta e dorata dal sole, che resiste alle piante dei piedi, che non va e viene, che sta lì e non fa gesti né dice alcunché. E allora ricordai che, obbedendo per non più di un istante alla follia di tutta quell'inquieta popolazione del tempio, avevo guardato in alto, lassù, verso l'altezza più profonda, curioso di conoscere l'avvenimento supremo che mi veniva annunciato, e avevo visto le arcate sui pilastri slanciarsi verso il sublime con una decisione suicida, e intrecciarsi per strada con altri, attraversarli, congiungerli e continuare oltre senza requie, senza rispetto, in alto, in alto, senza mai finire di concretarsi; in alto, in alto, fino a perdersi in un'ultima confusione quasi somigliante a un nulla dove tutto è in fermentazione. Attribuisco a questo la perdita della serenità.

Quest'avventura accade sempre a un uomo senza immaginazione, per il quale esiste solo il finito, quando commette l'errore di entrare in un carcere gotico, che è una trappola messa su dalla fantasia per catturare l'infinito, la terribile bestia impetuosa dell'infinito.

Tuttavia queste emozioni sono opportune; vi apprendiamo la nostra limitatezza, cioè il nostro destino. Con la limitatezza posta nei nostri nervi da un'eredità secolare, apprendiamo l'esistenza di altri universi spirituali che ci limitano, al cui interno non possiamo penetrare, ma che, resistendo alla nostra pressione, rivelano che stanno lì, che cominciano lì dove noi finiamo. In questo modo, a forza d'inciampare con insostettati mondi confinanti, apprendiamo il nostro posto spirituale nel pianeta e fissiamo i confini del nostro ambito spirituale, che nella prima giovinezza aspirava a riempire l'universo.

Sì; dove finisce lo spagnolo, con la sua sensibilità ardente per le cosiddette cose reali, per il circoscritto, per il concreto e il materiale; dove finisce l'uomo senza immaginazione, comincia un uomo dalle ambizioni fuggitive, per il quale non esiste la forma statica, e che cerca anzi espressività, dinamismo, aspirazione, trascendenza, infinità. È l'uomo gotico, che vive di un'atmosfera immaginaria.

Ecco i due poli dell'uomo europeo, le due forme della patetica continentale: il pathos materialista o del Sud, e il pathos trascendentale o del Nord. Orbene: la salute è la liberazione da ogni pathos, il superamento di tutte le formule instabili ed eccentriche. Qualche tempo fa ho parlato del pathos del Sud, ho fustigato l'enfasi dell'atteggiamento spagnolo. Sono stato frainteso e mi si attaccava come sostenitore dell'enfasi contraria, del pathos gotico. Un anno fa, di questi tempi, io mi trovavo a Sigüenza, una terra molto rossa su cui cavalcò Rodrigo, chiamato Mio Signore, quando veniva da Atienza, una montagna molto aspra. Là c'è una vecchia cattedrale a pianta romanica con due torri fosche, merlate, due castelli guerrieri, costruiti per dominare sulla terra, pieni di pesantezza, con le pareti lisce, prive di aspirazioni irrealizzabili. Quel terreno possiede un rilievo così ricco di piani che, alla luce tremolante dell'alba, assumeva un'ondulazione da mare possente, e la cattedrale, tutta olivastra e rosa, mi sembrava una nave che su quel mare autoctono veniva a portarmi la tradizione religiosa della mia razza condensata nel reliquiario del suo tabernacolo.

La cattedrale di Sigüenza è all'incirca contemporanea del venerabile Cantar de mio Cid; mentre la sorella di pietra veniva eretta blocco dopo blocco, il fratello poema organizzava le sue ruvide membra, verso dopo verso, composti a ritmi forti da passo di marcia. Sono entrambi figli di una stessa spiritualità che si attiene a ciò che si vede e si palpa. Entrambe, religione e poesia, sono qui pregne, terrene, affermatrici di questo mondo. L'altro mondo si fa presente in esse in modo umile e semplice, come un piccolo raggio di sole che scende a illuminare le cose stesse di questo mondo e le accarezza e le abbellisce, e mette in loro iridescenze e un po' di splendore. L'uno e l'altro, il tempio e il poema, si accontentano di delimitare un frammento di vita. La religione e la poesia non pretendono di soppiantare questa vita, ma la servono e la organizzano in diaconie. Non è discreto? La religione e la poesia sono per la vita.

Nelle cattedrali gotiche, al contrario, la religione è diventata un sostantivo, nega la vita e questo mondo, polemizza con loro e rifiuta di obbedire alle loro più piccole ordinanze. Sopra la vita e contro la vita questa religione gotica costruisce un mondo che essa s'immagina orgogliosamente.

C'è nel gotico un eccesso di preoccupazioni ascendenti: il corpo dell'edificio si lacera per salire, si sfilaccia, si lascia trapassare, e sui suoi fianchi rimangono aperte le ogive come asole di piaghe. Quando l'arte è altissima riesce -in cosa non riuscirà l'arte?- a dare alla petrea mole un'illusione di levitazione quale la percepiscono gli estatici: esistono realmente chiese dotate di un tale slancio pneumatico ascendente, che le riteniamo capaci di essere assunte in cielo, anche trascinandosi dietro tutto il gravante peso di un intero capitolo.

Tuttavia, per un uomo senza immaginazione, in esse c'è sempre qualcosa di petulante, un non volersi rendere conto delle condizioni infrangibili del cosmo, una fuga discola dalle leggi che assoggettano l'uomo alla terra... Preferisco l'onesta pesantezza romanica, dice l'uomo del Sud. Questo misticismo, la subdola sostituzione di questo mondo con l'altro, mi rendono nervoso. Insieme a un gran rispetto e a un fervore per l'idea religiosa, in me ci sono diffidenza e un'antipatia radicali verso il misticismo, verso il temperamento confusionario, che m'impedisce di trovargli una giustificazione, dovunque si presenti. Mi sembra di scoprirvi sempre l'intervento della fissazione o della mistificazione.

Ad ogni modo l'architettura è un documento così vasto dello spirito che essa esprime, che offre la possibilità di orientarci su quanto può esserci realmente di verecondo e significativo nel misticismo gotico. L'architettura è un'arte etnica e non si presta a capricci. La sua capacità espressiva è poco complessa; dunque esprime solo ampi e semplici stati spirituali, che non sono quelli del carattere individuale, ma quelli di un popolo o di un'epoca. Inoltre, come opera materiale, supera tutte le forze individuali: il tempo e il costo che richiede ne fanno necessariamente un manifesto collettivo, un lavoro comune, sociale.

Un recente libro di Worringer, intitolato Problemi formali dell'arte gotica, formula in modo radicale il problema estetico di quest'arte e lo stato spirituale che la crea. Con soddisfazione trovo non pochi punti di vista comuni tra il libro del dotor Worringer e ciò che ho scritto qualche tempo fa su queste pagine, col titolo: Adamo nel Paradiso. Secondo quanto ho sentito, non è risultato chiaro ciò che avevo scritto allora, e questo mi rattrista, perché si trattava di un saggio di estetica spagnola, una sorta di giustificazione teorica della nostra peculiarità artistica. Ora, seguendo il dottor Worringer, mi accingo a riprendere in altra forma e coi concetti da lui presentati la questione di naturalismo e idealismo, dell'anima mediterranea e dell'anima gotica.

È un argomento su cui conviene veder chiaro, se vogliamo iniziare un giorno la storia scientifica, cioè filosofica della Spagna.

2. Volere e potere artistici

Secondo Worringer, nel suo Problemi formali dell'arte gotica, la storia dell'arte è stata finora la storia dell'abilità, ovvero potere artistico. Si partiva dalla supposizione gratuita secondo cui l'arte deve aspirare, consiste nell'aspirare, a riprodurre una cosa chiamata aspetto naturale, e di conseguenza la maggiore o minore perfezione estetica, la progressiva evoluzione dell'arte, veniva misurata in base alla maggiore o minore approssimazione a questo aspetto, in base alla maggiore o minore abilità produttiva. Però: è serio credere che all'umanità siano occorsi migliaia di anni per imparare a disegnare bene, cioè conformemente all'aspetto naturale? D'altra parte, da questo punto di vista intere epoche dell'arte risultano screditate e incomprensibili. Non ci staremo muovendo all'interno di un pregiudizio tenace? -vien fatto di domandarsi. Quest'arte preoccupata di emulare la vita della natura non sarà meramente una forma parziale dell'arte stessa, la forma vigente nella nostra epoca e in quelle che chiamiamo classiche, perché assomigliano alla nostra?

In realtà, questa pretesa stanzialità naturalista dell'arte è un presupposto gratuito. E oltre che gratuito è un presupposto vanitoso e limitato credere che gli stili dissimili dal nostro siano il risultato di un non potere disegnare, dipingere o scolpire meglio. È più valido il pensiero contrario: che le diverse epoche hanno un differente volere, una differente volontà estetica, e che hanno potuto ciò che hanno voluto, solo che hanno voluto cose diverse dalle nostre. In tal modo la storia dell'arte, che finora è stata storia del potere artistico, verrebbe convertita in storia del volere artistico, storia dell'Ideale.

«Il volere, fino ad ora mai discusso e considerato invariabile e perenne, deve costituire il vero problema da indagare, giacché le divergenze minute tra volere e potere, realmente esistenti nella produzione artistica dei tempi passati, sono valori minimi e disprezzabili, soprattutto se prendiamo in considerazione l'enorme distanza tra le nostre intenzioni artistiche e quelle passate».

L'arte non è un gioco né un'attività di lusso: è piuttosto, come dice Schmarsow, un chiarimento intercorso tra l'uomo e il mondo, un'operazione spirituale necessaria tanto quanto la reazione religiosa o la reazione scientifica. Davanti a una serie di fatti artistici appartenenti a un'epoca o a un popolo, bisogna domandarsi: quale esigenza ultima del suo spirito ha soddisfatto quell'epoca, quel popolo, con questi prodotti? In questo modo trasformeremmo la storia dell'arte in «una storia del sentimento, come tale equivalente alla religione. Per sentimento cosmico intendiamo lo stato psichico in cui ogni volta l'umanità si trova di fronte all'universo, di fronte ai fenomeni del mondo esterno. Questo stato si rivela nella qualità delle necessità psichiche, nel carattere della volontà artistica di cui è impronta o sedimento l'opera d'arte, o meglio il suo stile, la cui peculiarità è appunto la peculiarità di quelle necessità psichiche creatrici. Così, nell'evoluzione dello stile si manifesterebbero le diverse gradazioni del sentimento cosmico in modo altrettanto spontaneo che nelle teogonie dei popoli». L'estetica tedesca è solo la giustificazione dell'arte classica e del Rinascimento, la negazione di altri modi di emozionarsi e trepidare davanti all'universo.

La sua stessa arte nativa cade fuori dai suoi schemi greco-italici fino al punto che, secondo l'opinione di Worringer, la parola «bellezza» è così impregnata dei valori classici che ci capiremo solo se diciamo che l'arte gotica non ha niente a che vedere con la bellezza. La spiritualità gotica, stimolata da necessità ben diverse da quelle sentite dai popoli mediterranei, ha una voluttà artistica ugualmente diversa, vuole altre forme. Di conseguenza, per forgiare quella volontà formale gotica -che si manifesta in modo altrettanto forte e inequivoco nel semplice orlo di un vestito come nelle grandi cattedrali sel XIV secolo- è necessario ampliare l'alveo del sistema estetico.

3. Simpatia e astrazione

E la cosa fatale, lettore, è che oggi come oggi non esiste che un'estetica: quella tedesca.

Ebbene, l'estetica tedesca contemporanea gravita quasi totalmente su un concetto espresso da un termine senza equivalente diretto in castigliano: la Einfürung. Lascio da parte le mie private opinioni sulla dubbia precisione di questo concetto, così come mi inibisco ogni critica di fronte allo psicologismo estetico di Worringer. Mi limito ad esporre. Traduciamo provvisoriamente questo diabolico vocabolo germanico con uno, se non proprio spagnolo, almeno ispanizzato: simpatia. Theodor Lipps, professore a Monaco, una delle figure più gloriose, più nobili, più stimolanti e veraci della Germania attuale, ha portato alla maturità questo concetto di simpatia e ne ha fatto il centro della sua estetica.

Un oggetto che ci si presenta davanti, intanto, non è altro che una sollecitazione molteplice alla nostra attività: ci invita a far scorrere i nostri occhi sulla sua silouette; ad avvertire i suoi toni, alcuni più forti, altri più soavi; a palpare la sua superficie. Finché non abbiamo compiuto queste operazioni, o altre analoghe, non possiamo dire di aver percepito l'oggetto; questo è, dunque, il risultato di stimoli da noi ricevuti e di attività messe in opera da parte nostra: movimenti muscolari degli occhi, delle mani, ecc. Orbene, se l'oggetto è stretto e verticale, ad esempio, i nostri muscoli oculari realizzano uno sforzo di elevazione; questo sforzo è associato nella nostra coscienza ad altri movimenti incipienti del nostro corpo, che tendono ad alzarci dal suolo e alle sensazioni muscolari di peso, resistenza, gravità. Si forma dunque, dentro di noi, attorno all'immagine bruta dell'oggetto stretto e verticale, una sorta di organismo di attività, di relazioni vitali: sentiamo come se le nostre forze, che aspirano all'alto, vincessero la pesantezza, pertanto come se il nostro sforzo trionfasse. E poiché questo lo abbiamo sentito mentre percepivamo quell'oggetto esterno, e proprio per percepirlo, fondiamo ciò che accade in noi con la sua esistenza, e proiettiamo il tutto verso l'esterno, unito e compenetrato in un'unica realtà. Il risultato è che non già noi, bensì l'oggetto stretto e verticale, ci sembra dotato di energia, ci sembra sforzarsi di ergersi sopra la terra, ci sembra trionfare su forze contraddittorie. E ciò che forse era un mucchio inerte di pietre, poste le une sulle altre, si leva davanti a noi come dotato di vitalità propria, di un'energia organica che, essendo trionfatrice, ci sembra gradevole. Questo è il piacere estetico elementare che troviamo nella contemplazione delle colonne, degli obelischi. In realtà siamo noi stessi a godere della nostra attività, di sentirci in possesso di poteri vitali trionfanti; ma lo attribuiamo all'oggetto, vi riversiamo sopra la nostra emotività interna, viviamo in esso, simpatizziamo. Questa è la simpatia: «Solo quando esiste questa simpatia - dice Lipps- le forme sono belle e la loro bellezza non è altro che questo sentirsi vivere idealmente una vita libera». «Il godimento estetico, pertanto, è un godimento di se stessi, oggettivato».

In base a questa teoria l'arte risulterebbe una fabbricazione di forme tali da suscitare in noi questa vitalità organica potenziata, l'espansione virtuale di energie, la liberazione illimitata e immaginaria. La conseguenza è ovvia: l'arte così intesa propenderà sempre a presentarci le forme organiche viventi in tutta la loro ricchezza e libertà; l'arte cercherà costantemente di captare la vita animale reale, quella appunto che può favorire di più l'altra vita virtuale; l'arte, insomma, sarà essenzialmente naturalista. Contro questa teoria si presentano enormi masse di fatti artistici. I popoli selvaggi, le epoche dell'arte primitiva, certe razze orientali, praticano un'arte che nega la vita organica, che ne fugge, ne ha repulsione. I disegni e gli ornamenti del selvaggio, lo stile geometrico delle popolazioni ariane all'inizio della loro storia, la decorazione araba e persiana, cinese e in parte giapponese, sono altrettante contraddizioni di questa presunta tendenza simpatica attribuita a ogni arte. Gli iconoclasti piombano sull'estetica della simpatia e, rompendo le immagini degli esseri viventi, in obbedienza a un istinto indifferenziato, estetico e religioso al tempo stesso, la rendono impossibile.

Worringer propone che, accanto alla volontà artistica che vuole le forme viventi, si apra un altro registro nell'estetica per la volontà artistica che vuole il non vivente, l'inorganico, ciò che è inserito nel movimento universale, anzi una volontà che aspira a forme rigide, soggette a una legge ferrea, regolari ed esenti dagli influssi infiniti e imprendibili della vita universale. In una parola propone, accanto alla simpatia, l'attrazione come motore estetico.

In un disegno geometrico il godimento non deriva dal trasferimento su di esso degli sforzi imprecisi, innumerevoli, dei movimenti mutevoli della mia vita interiore, che fluisce costantemente e senza ordine, senza misura, senza regole, che è un caos totale, irriducibile a un alveo, dove non abbiamo appigli, dove tutto va e viene e claudica, senza nulla di quieto, fisso, inequivocabile. Dunque non godo io di me stesso, nel disegno geometrico, ma al contrario mi

salvo dal naufragio interiore, dimenticandomi di me in questa realtà regolata, chiara, precisa, sottratta al mutamento e alla confusione. Mi salvo in essa dalla vita, dalla mia vita.

La volontà simpatica e la volontà astrattiva sono la caratteristica distintiva di due diversi atteggiamenti dell'uomo riguardo al mondo, di due epoche, in un certo senso di due razze. Vediamo come Worringer ci mostra, impresso negli stili artistici, il carattere differenziale dell'uomo primitivo, dell'uomo classico, dell'uomo orientale, dell'uomo mediterraneo, dell'uomo gotico.

4. L'uomo primitivo

L'agorafobia, il terrore provato dal nevrastenico quando deve attraversare una piazza vuota, può servirci da metafora per comprendere la posizione iniziale dell'uomo dinanzi al mondo. Quella fobia fa pensare a una sorta di atavica resurrezione, una sorta di resto sopravvissuto delle forme animali primitive che, dopo una lunga evoluzione, sono giunte a maturazione nella forma umana. Fanno pensare a quegli esseri dotati di vita elementare, che disponevano solo del tatto come guida per l'esistenza. Gli altri sensi apparvero gradualmente più tardi, a mo' di complicazioni e artifici realizzati su quel senso fondamentale. Occorsero lunghe ere di apprendistato perché l'orientamento visivo raggiungesse la sicurezza originariamente offerta all'animale dal tatto. Non appena l'uomo divenne bipede, dice Worringer nel suo primo libro, Astrazione e simpatia, ebbe necessità di fare affidamento sui suoi occhi e dovette subire un periodo di vacillazione e d'insicurezza. Lo spazio visuale è più astratto, più ideale, meno qualificato dello spazio tattile. Così il nevrastenico non osa lanciarsi in linea retta in mezzo alla piazza, ma scivola lungo le pareti e, palpandole, assicura il suo orientamento. È curioso, prosegue, che nell'architettura egizia perduri questo terrore per lo spazio. «Per mezzo delle innumerevoli colonne, non necessarie alla funzione costrutiva, evitavano l'impressione dello spazio vuoto, offrendo punti d'appoggio allo sguardo».

L'uomo primitivo è, per così dire, l'uomo tattile, non possiede ancora l'organo intellettuale grazie al quale la spaventosa confusione dei fenomeni è ridotta a leggi e relazioni fisse. Il mondo è per lui l'assoluta confusione, un capriccio totale, l'orrenda presenza di ciò che non si sa cosa sia. L'emozione radicale dell'uomo primitivo è lo spavento, il timore della realtà. Procede aggrappandosi alle pareti dell'universo; cioè condotto dai suoi istinti. «Sconcertato, terrorizzato dalla vita, cerca l'inanimato, dove l'inquietudine del divenire è inanimata e trova una stabilità permanente. Creazione artistica significa per lui evitare la vita e i suoi capricci, fissare intuitivamente, dietro il cambiamento delle cose presenti, un fermo aldilà in cui il mutamento e la capricciosità sono superati». Da qui lo stile geometrico. Tutta la sua ansia consiste nello strappare gli oggetti dalla connessione naturale in cui vivono, dall'infinita variabilità caotica. Privando il vivente delle sue forme organiche, lo innalza a una superiore regolarità inorganica, lo isola dal disordine e dalla condizionalità, lo rende assoluto, necessario.

La prima conseguenza tecnica a cui conduce questa volontà artistica è la negazione del volume, del colore, del chiaroscuro e l'invenzione di qualcosa che nella realtà non c'è, e che nella sua rigidezza e nella sua precisione ha repulsione per il vitale: la linea.

L'arte primitiva elude la ferocia del caos ambientale traducendo le forme organiche in forme geometriche, cioè uccidendo le prime. L'opera artistica «invece di essere la copia di una cosa reale, condizionata, è simbolo dell'incondizionato e del necessario».

Altre conseguenze derivano da questa prima. Così l'arte primitiva si ferma a una riproduzione in superficie, sopprimendo la terza dimensione dello spazio, perché è la forma cubica a prestare vitalità agli oggetti. Quando Rodin, tipico rappresentante del naturalismo classico, vuol formulare il suo credo artistico in modo breve e decisivo, esclama: «La ragione cubica è la sovrana delle cose». Oltre alla rappresentazione in superficie, caratterizza l'ornamentazione primitiva la figura singolare; ogni cosa isolata in se stessa, liberata dalla sua connessione diffusa con le altre. Infine, lo spazio tra di loro non è mai riprodotto. Si ricordi che l'arte contemporanea non cerca nulla più affannosamente della riproduzione dello spazio neutro che abita tra le cose, al punto che gli stessi oggetti sono considerati come motivi secondari e come pretesti per un ambiente.

5. L'uomo classico

L'intelletto, come un abile ingegnere che per mezzo di dighe sottrae il terreno al mare e lo allontana, va gradualmente riducendo il disordine a ordine, il caos a cosmo. Ciò che chiamiamo Natura è la parte di caos assoggettata a stabilità e regolarità, l'area civilizzata dalla scienza. Al suo interno risplendono l'armonia e l'equilibrio, tutto marcia con buon ritmo, seguendo norme predisposte che l'intelletto scopre. Secondo Worringer, nell'uomo classico intelletto e istinto raggiungono un equilibrio; né l'uno eccede l'altro nelle sue esigenze, né l'altro risponde all'uno con negazioni. Le cose esterne appaiono organizzate in modo tanto gradevole quanto i nostri stessi pensieri, e tra i due mondi, quello delle idee e quello delle cose, c'è una perfetta corrispondenza. Si direbbe che la Natura sia un uomo più grande, e l'uomo un piccolo mondo. Di conseguenza, la posizione dell'uomo classico davanti all'universo deve essere di fiducia. Il greco razionalizza il mondo, lo rende antropomorfo, somigliante a sé. Talché è un piacere sprofondare nella contemplazione delle cose viventi che, nella loro apparente mutevolezza, non fanno che ripetere ampliate, potenziate, le stesse regole con cui si muovono dentro di noi i sentimenti, gli affetti, le idee. Che divino, che umano compiacimento nel trovarsi replicato nelle forme infinite della vitalità universale! Il nostro autore, dunque, caratterizza l'uomo classico attraverso il razionalismo, la mancanza di sensibilità e di interesse per quell'«aldilà» che limita la parte di mondo circoscritta dalla nostra ragione. Accantoniamo ogni discussione se questa caratteristica sia o no giusta, e proseguiamo. Quest'uomo, per il quale esiste solo questo mondo, il mondo del reale, che è il mondo del razionale, sentirà dovunque guarda la voluttà dell'armonia che regge le forme corporee, cioè la bellezza, la buona proporzione. Nell'antologia del monaco Planudio, dov'è stato immagazzinato tutto il sottile erotismo ellenico, si dice dell'aspetto di una donna che era «armonioso e divino». Per il greco che descrisse quel mellifluo epigramma, il divino, il bello, il compiuto è ciò che custodisce certe buone proporzioni. Orbene, ciò che nella nostra matematica si chiama proporzione, in quella antica si chiamava ragione. Questa ragione o regolarità del vivente, questo ritmo piacevole dell'organico, questa ragione che è nella pianta come nell'uomo, costituisce la divisa dell'arte classica, dell'arte simpatica propria di un temperamento fiducioso, amico e affermatore della vita. Il greco cerca nella plasticità quel piacere causato «dal misterioso potere della forma organica, in cui si può godere del proprio organismo potenziato». Con lo stesso fine, il Rinascimento studia affannosamente le forme ideali, non per ottenerne la copia, ma per apprendervi i tesori di armonia che il suo ottimismo trionfante gli fa sospettare sparsi dalla vitalità cosmica.

Tuttavia conviene sottolineare che l'uomo classico non è naturalista alla maniera dell'uomo spagnolo. Non gl'interessano le cose tali quali si presentano, nella loro rudezza concreta, nella loro aspra individualità, bensì ciò che di normale, giocondo e ben addobbato può trovarsi in ogni oggetto, in ogni essere.

6. L'uomo orientale

Worringer, lasciandosi guidare da Schopenhauer, ammette una terza posizione dell'uomo davanti al mondo. È stato ormai superato il terrore primitivo, i greci hanno già steso sui fenomeni naturali i loro reticoli scientifici; la bro conoscenza ha già messo un qualche ordine nella confusione originaria. L'uomo orientale, però, non è così facile da accontentare come il greco o l'italiano: accetta il lavoro civilizzatore dell'intelletto, riconosce che ci sono come dei ritmi e delle leggi secondo cui si verificano le trasformazioni naturali; ma il suo istinto è più profondo, supera e trascende la ragione e, attraverso questo velo ben ordito della logica e della fisica, palpa una ultrarealtà, di cui le cose presenti sono come vaghi sogni e apparenze. Secondo lui, ciò che l'uomo classico chiamava Natura, è solo il velo di una Maya attaccato a un'inconoscibile realtà transmondana. E questo lo porta a un senso di sdegno e di disaffezione verso la vitalità apparente, analoga a quella provata dal cristiano. Come quella primitiva, l'arte orientale è astratta, geometrica, irreale, trascendente; ma non deriva come lei dal timore, bensì da un'estrema sottigliezza mentale. Worringer prepara in questo modo la sua difesa del misticismo gotico. Poiché il misticismo è questo: presupporre che possiamo accostarci alla verità con mezzi più perfetti della conoscenza.

Ma a parte quest'insopportabile metafisica shopenhaueriana priva di chiarezza e d'interesse, ci sono non poche difficoltà nelle idee di Worringer. Sarà necessario menzionarne una, perché riguarda molto da vicino noi spagnoli.

La teoria del nostro autore richiede che l'arte abbia avuto inizio storicamente con uno stile astratto e geometrico. Ma ecco che le pitture scoperte a Dordoque, La Madelaine, Thüngen e più recentemente a Kom-el-Ajmar (Egitto) e nella grotta di Altamira (Santander), cadono su questa teoria come una sassata su una vetrinetta da farmacista. Gli artisti spagnoli che tremila anni fa ricoprirono le pareti di una caverna di figure di bisonte -propriamente urus o tori europei- aspirano ad aprire la storia dell'arte. E il fatto è che la loro opera trasuda, attraverso i millenni, un realismo aggressivo e vincente. I magnifici tori dalla cervice rigonfia e la nuca crinita, quei superbi quadrupedi la cui vista meravigliò Cesare quando entrò in Aquitania, e di cui oggi rimangono solo alcune centinaia di esemplari rinchiusi in due proprietà dello zar di Russia, continuano a vivere immortalati da mani sicure, guidate da cuori arditi amanti del reale, nell'affresco preistorico di Altamira. Goya, nei suoi disegni di tauromachia, è un misero discepolo di quei pittori iberici. Questa non è arte! -prorompe Worringer-, questo è istinto di imitazione. I pittori di Altamira non fanno nulla di diverso da ciò che continuano a fare oggi i neri dell'Africa. Worringer, che mostrava intenzioni così belle di correggere la ristrettezza d'animo dei professori tedeschi, che vogliono ridurre l'arte al canone greco-latino, pecca in questo caso dello stesso vizio. Questi resti di un'arte mediterranea preistorica non sono manifestazioni dell'imitazionismo infantile: una possente volontà artistica si rivela in quelle energiche linee e in quelle macchie; più ancora, una posizione genuina davanti al mondo, una metafisica che non è quella astrattiva dell'indoeuropeo, né il naturalismo razionalista classico, né il misticismo orientale.

7. L'uomo mediterraneo

Io chiamo mediterraneismo questo fondo ultimo della nostra anima, e chiedo per l'uomo mediterraneo, il cui rappresentante più puro è lo spagnolo, un posto nella galleria dei tipi culturali. L'uomo spagnolo si caratterizza per la sua antipatia verso tutto ciò che è trascendente; è un materialista estremo. Le cose, le sorelle cose nella loro rudezza materiale, nella loro individualità, nella loro miseria e sordidezza, non quintessenziate né tradotte né stilizzate, non come simboli di valori superiori... tutto questo ama l'uomo spagnolo. Quando Murillo dipinge accanto alla Sacra Famiglia una pentola, si direbbe che preferisce la grossolana realtà a tutta la corte celeste; senza spiritualizzarla, la mette nel cielo, con il suo odore meschino di pignatta riscaldata e muta.

Non si può forse affermare che, sotto le influenze superficiali, benché incessanti, di razze più immaginative e intelligenti, ci sia nella nostra arte una corrente di sottosuolo che cerca sempre la realtà triviale, non trascendente?

Quest'arte vuole salvare le cose in quanto cose, in quanto materia individualizzata. Così, poco tempo fa, in un raptus di brutale materialismo, il rettore di Salamanca ha composto dei versi dichiarando la sua inequivocabile decisione di non salvarsi se non si salva il suo cane, se non lo accompagna nell'empireo e non corre con lui di nube in nube, leccandogli la mano dell'anima. Amore per la realtà triviale, volgare! Alcántara chiama l'arte spagnola «volgarismo». Com'è esatto! I migliori contributi alla letteratura spagnola degli ultimi dieci anni sono stati i saggi di salvataggi (salvación) dei circoli triviali di paese, delle vecchie inutili, dei provinciali anonimi, dei vestiboli, delle locande, delle strade impolverate -composti da un mirabile scrittore scomparso quattro anni fa e che si firmava con lo pseudonimo di Azorín.

L'emozione spagnola dinanzi al mondo non è timore, né gioconda ammirazione, né sdegno fuggitivo che si distacca dal reale; è di aggressione e sfida a tutto quanto è soprasensibile, e di affermazione malgré tout delle cose piccole, momentanee, misere, trascurate, insignificanti, grossolane. No, non è casuale che la prima opera poetica importante di uno spagnolo, la Farsalia di Lucano, canti uno sconfitto. E benché Cervantes sia più che spagnolo, c'è nel suo libro un'atmosfera di trivialismo indurito, da far pensare se il poeta non si serva di Don Chisciotte, del suo buono e tenero Don Chisciotte, che è un ardore e una vampata infinita, come di uno sfondo rifulgente su cui salvare il grossolano Sancio, il Curato stupido, il Barbiere fanfarone, la sudicia Maritornes e persino il Cavaliere dal Verde Pastrano, che non è grossolano, né sporco,

né povero; che vive immortale per aver posseduto il minimo che si possa possedere: un pastrano verde.

È possibile un trivialismo maggiore? Sì, è possibile di più. Ricordate che Diego Velázquez de Silva, obbligato a dipingere re e papi ed eroi, non poté vincere la volontà artistica messa nelle sue vene dalla razza, e va e dipinge l'aria aperta, la sorella aria, che sta dovunque senza che nessuno le presti attenzione, come ultima e suprema insignificanza.

8. L'uomo gotico

Non volendo prolungare indefinitamente queste note, lascio da parte tutte le questioni suggetite da questo tipo umano, acerrimo amante delle cose sensibili, nemico di tutto ciò che trascende la materia, compresa la ragione, servita al greco da mediatrice col mondo. Basti segnalare che quest'uomo, che io chiamo mediterraneo, e in particolare spagnolo, è il polo opposto all'artista astrattivo e geometrico. Il termine medio è l'uomo classico, che come quest'ultimo cerca la regolarità, ma come il primo la cerca nelle cose della terra.

La storia dell'arte mostra con piena chiarezza il momento in cui queste due correnti elementari -lo stile geometrico, che viene coi dori del Nord, e lo stile vitalista, di incontinente simpatia per il reale, che viene dal Sud- si dànno battaglia e, senza vinti né vincitori, si fondono nella divina tregua esemplare che è il classicismo greco. Prima si combattono lo stile di Micene e lo stile del Dipylon; poi il dorico e lo ionico.

Tuttavia quella fusione passeggera, come tutto quanto è ragionevole, dura poco. Dopo la Grecia e Roma vengono popoli in mezzo a boschi incolti, folle umane che conservano indomita la loro originalità spirituale. Sono i germani, che secondo Worringer costituiscono la conditio sine qua non dell'arte gotica. Dunque, quando parliamo di goticismo, non si pensi ai tedeschi attuali. Si ricordi che quei germani piombarono sugli imperi mediterranei e, facendo scorrere il loro sangue dentro vene greco-latine, sopravvivono in noi spagnoli, nei francesi, negli italiani. I germani originariamente non avevano altra arte che l'ornamentazione. «In quest'arte -dice Haupt- non c'è alcuna rappresentazione di elementi naturali, né dell'uomo, né dell'animale, né della pianta. Tutto si è convertito in ornamento superficiale, senza che si tenti mai l'imitazione di una qualunque cosa presente davanti agli occhi». Nelle epoche più antiche non si distingue dallo stile geometrico primitivo, «che abbiamo ben chiamato pesante», di tutti i popoli ariani. Poco a poco, tuttavia, sulla base di questa grammatica lineare ariana si sviluppa un linguaggio di linee peculiare, che chiaramente si caratterizza come linguaggio propriamente germanico. Questa nuova arte è l'ornamento a intreccio.

Lamprecht, il famoso autore della Storia della Germania, lo descrive così:

«Il carattere di questo ornamento è determinato dalla penetrazione e dalla complicazione di alcuni pochi motivi semplicissimi. Prima solo il punto, la linea, l'intreccio; poi anche l'ogiva, il cerchio, la spirale, lo zigzag, e un ornato a forma di S. Per la verità, non è un tesoro di motivi. Ma quale diversità si ottiene nella loro applicazione! A volte corrono in parallelo, altre volte in parentesi, altre a rete, annodati o intrecciati in una confusa complicazione. Ne risultano fantasie inestricabili, i cui enigmi inducono a cavillare, che nella loro fluenza sembrano evitarsi e cercarsi, e i cui elementi, dotati per così dire di sensibilità, posseduti da un movimento appassionatamente vitale, soggiogano lo sguardo e l'attenzione». In questo primo e rude prodotto si rivela con piena energia la peculiarità dell'anima gotica, che con l'andar del tempo popolerà il mondo di monumenti enormi e sapienti. Il merito principale del libro di Worringer consiste nella definizione di questa volontà gotica; copiamola:

«Ci si presenta qui una fantasia lineare, di cui dobbiamo analizzare il carattere. Come nell'ornamento dell'uomo primitivo, in quello germanico portatrice della volontà artistica è la linea geometrica, astratta, incapace per se stessa di espressione organica. Ma oltre che inespressiva, in senso organico, mostra ora la vivacità estrema. Le parole di Lamprecht indicano esplicitamente in quel ginepraio di linee un'impressione di vita e mobilità appassionate, un'inquietudine che senza requie sta cercando qualcosa. Orbene, poiché la linea di per sé è priva di ogni tonalità organica, questa espressione di vita deve essere l'espressione di una cosa diversa dalla vita organica. Cerchiamo di comprendere questa espressione superorganica nella sua peculiarità».

Troviamo che l'ornamento del Nord, nonostante il suo carattere lineare astratto, produce un'impressione di vitalità, che il nostro sentimento della vita, legato alla simpatia per il reale, di solito trova immediatamente solo nel mondo organico. Sembra, dunque, che questo ornamento sia una sintesi delle due tendenze artistiche. Tuttavia, d'altra parte, più che una sintesi sembra un fenomeno ibrido. Non si tratta della compenetrazione armonica di due tendenze opposte, ma di una loro miscela impura e, in un certo senso, fastidiosa, che tenta di applicare a un mondo astratto ed estraneo la nostra simpatia naturalmente rivolta al ritmo organico e reale. Il nostro sentimento vitale arretra davanti a questa furia espressiva; ma quando, alla fine, obbedendo alla pressione, lascia fluire le sue forze attraverso quelle linee in sé morte, si sente incomparabilmente rapito e quasi indotto a una ubriacatura di movimento, che lascia molto lontano dietro di sé tutte le possibilità del movimento organico. La passione di movimento esistente in questa geometria vitalizzata -preludio alla matematica vitalizzata dell'architettura gotica- violenta il nostro animo e lo obbliga a uno sforzo innaturale. Una volta infranti i limiti innaturali della mobilità organica, non c'è arresto possibile: la linea si spezza di nuovo, di nuovo è impedita nella sua tendenza verso un movimento naturale; una nuova violenza la separa da una conclusione tranquilla e le impone nuove complicazioni; in tal modo, potenziata da tutti questi ostacoli, rende il massimo di forza espressiva finché, privata di ogni possibile acquietamento normale, termina in folli convulsioni e finisce improvvisamente nel vuoto o ritorna senza senso su se stessa. Insomma: la linea del Nord non vive di un'impressione che noi le conferiamo, ma sembra avere un'espressione propria, più forte della nostra vita».

Worringer fa un esempio per fissare con perfetta chiarezza questa nota differenziale del gotico rispetto all'arte classica. Se prendiamo un lapis -dice- e lasciamo che la nostra mano tracci delle linee a piacere, il nostro sentimento intimo accompagna involontariamente i movimenti dei muscoli della mano. Proviamo una certa emozione di piacere nel vedere come le linee nascono da questo gioco spontaneo della nostra articolazione. Il movimento eseguito è facile, gradito, senza ostacoli e, una volta iniziato, ogni impulso si prolunga senza sforzo. In questo caso percepiamo nella linea l'espressione di una bellezza organica proprio perché la direzione della linea corrisponde ai nostri sentimenti organici, e quando troviamo quella linea in una figura o in un disegno, proviamo la stessa cosa che se l'avessimo tracciata noi. Però, se prendiamo il lapis sotto il potere di un profondo movimento affettivo, presi dall'ira o dall'entusiasmo, invece di lasciar andare la mano sul foglio secondo la sua spontaneità e di tracciare belle linee curve, organicamente mitigate, la obblighiamo a disegnare figure rigide, angolari, interrotte, zigzaganti. «Dunque non è la nostra articolazione a creare spontaneamente le linee, ma è la nostra energica volontà di aggressione a prescrivere imperiosamente il movimento alla mano». Ogni impulso dato non riesce a svilupparsi secondo la sua propensione naturale, ma è subito corretto da un altro, e da un altro ancora, indefinitamente. «Dimodoché, quando ci rendiamo conto di quella linea eccitata, percepiamo involontariamente anche il processo della sua origine e, invece di provare un sentimento di piacevolezza, ci sembra come se una volontà imperiosa ed estranea passasse su di noi. Ogni volta che la linea si spezza, ogni volta che cambia direzione, sentiamo che le forze, intercettata la loro corrente naturale, vengono represse, e che dopo questo momento di repressione saltano in un'altra direzione con una furia accresciuta dall'ostacolo. E quanto più numerose saranno le interruzioni, quanto più lo saranno gli ostacoli trovati sul cammino, tanto più possenti s'ingrangono i flutti a ogni angono e più furiose sono le valanghe nella nuova direzione; in altre parole, tanto più potente e travolgente è l'espressione della linea».

Orbene, come nel primo caso la linea esprimeva la volontà fisiologica della nostra mano, nel secondo esprime la volontà puramente spirituale, affettiva e ideologica al tempo stesso, che contraddice ciò che piace al nostro organismo. Se si estende questo caso individuale fino a uno stato dell'anima collettiva, all'affettività di un intero popolo, si avranno la volontà gotica e il carattere dello stile che la esprime. Worringer la formula così: desiderio di perdersi in una mobilità potenziata innaturalmente; una mobilità soprasensibile e spirituale, grazie alla quale il nostro animo si libera del sentimento di soggezione al reale; insomma, ciò che poi «nell'ardente excelsior delle cattedrali gotiche, ci deve apparire come trascendentalismo pietrificato».

Da qui derivano tutte le qualità particolari di quest'arte patetica ed eccessiva, che fugge dalla materia tanto quanto il trivialismo spagnolo la cerca.

Come nella plastica -arte naturalista razionale, classica per eccellenza- giunge alla sua espressione più adeguata la volontà formale dei greci, e nella pittura di Raffaello quella del Rinascimento, così la volontà gotica vive eminentemente nell'ornamento e nell'architettura: due strumenti astratti, inorganici.

Non possiamo seguire Worringer nella sua delicata analisi delle forme gotiche elementari, comparate con quelle classiche. Richiederebbe molto spazio, ed è già abbastanza quello utilizzato, se si tiene conto delle caratteristiche di un quotidiano. E tuttavia niente è più suggestivo e plausibile delle formule trovate da Worringer ripercorrendo i diversi problemi della storia dell'arte gotica: «Degeometrizzazione della linea, smaterializzazione della pietra», «l'espressione del sostenere, del portare, propria della colonna classica, l'espressione della dinamicità e del movimento propria del sistema di spioventi e archi rampanti». Carattere moltiplicativo del gotico, in opposizione al carattere additivo dell'edificio greco. «La ripetizione nel gotico e la simmetria nel classico». «L'infinita melodia della linea gotica», ecc. ecc.

Io spero che qualche editore consenta la lettura di questo bellissimo libro agli appassionati spagnoli: non c'è di meglio come manuale e introduzione alla «sublime storia medievale».

(1911)
Arte de estemundo y del otro, traduzione di Gianni Ferracuti